

Sobre el minimalismo: el carácter prototípico de Mies

On Minimalism: Mies as Prototype Pablo Emilio Aguilar Reyes

Recibido: 2019.09.30

Aceptado: 2019.12.07

Pablo Emilio Aguilar Reyes

Universidad Nacional Autónoma
de México

pabloaguilar@outlook.com

Estudiante en proceso de titulación
de la licenciatura en Arquitectura.

Es columnista mensual en la revista
Arquine. Sus intereses profesionales
ponderan la convergencia conceptual
entre la arquitectura y la filosofía.

Resumen

Tras 50 años de su muerte, la relevancia que Mies van der Rohe mantiene para la historia de la arquitectura es definitiva. Donde otros han interpretado un Mies técnico, uno metafísico o uno posmoderno, aquí estas tres interpretaciones convergen en un Mies minimalista. A través de la arquitectura del minimalismo, concepto del cual se da una definición particular, en las próximas páginas se pretende analizar la práctica de Mies en general y del Pabellón Alemán de Barcelona en particular. Como se verá, el Pabellón representa un momento culminante en la trayectoria del minimalismo, cuyo inicio situamos en la arquitectura industrial del siglo de la Ilustración.

De la mano de recursos que suelen ser pasados por alto en las revisiones de su trabajo, como la primera experiencia profesional de Mies, su formación filosófica y su pensamiento dialéctico, esta reflexión parte de la lógica contenida dentro de su célebre frase "menos es más", una lógica que mantiene fuerza vital hasta la actualidad. A través del minimalismo, en la conclusión se vislumbra el carácter prototípico de Mies.

Palabras clave: Minimalismo; Mies van der Rohe; menos es más; filosofía y arquitectura; modernidad.

Abstract

50 years after his passing, the relevance that Mies van de Rohe still holds to historical architecture discourse is thorough. Where others have interpreted a technical, a metaphysical or a postmodern Mies, here these three interpretations converge in a minimalist Mies. Through minimalist architecture, a concept that will be subsequently defined, the following pages seek to analyze Mies' overall practice and the German Pavilion of Barcelona in particular.

As will be the case, the Pavilion represents a culminating moment for the trajectory of minimalism, for which origins we have traced back to industrial architecture in the century of the Enlightenment. Through the help of some usually overlooked resources, such as Mies' first project, his philosophical up-bringing and his dialectical way of thinking, this inquiry stems from the logic contained within his signature quote "less is more", a logic that maintain vitality to this day. Through minimalism, in the concluding part of this essay Mies' prototypical character is revealed.

Key words: Minimalism; Mies van der Rohe; Less is more; philosophy and architecture; modernity.

* Este trabajo se desarrolló en el marco del Seminario de Arquitectura Táctica, que forma parte del Laboratorio Editorial de Arquitectura (LEA) de la Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional Autónoma de México.

A la vuelta del siglo XIX, en 1906, trabajó en el taller berlinés del arquitecto Peter Behrens el joven Ludwig Mies, que después de sus treinta años agregaría a su nombre “van der Rohe” con tal incluir su apellido materno. Dentro del taller de Behrens, se le solicitó al aprendiz diseñar una de las fachadas de una fábrica de turbinas para la industria alemana AEG; un edificio emblemático de la modernidad alemana y a la vanguardia de la emergente ola industrial de la pre-guerra. El practicante bosquejó una serie de propuestas para el diseño de la fachada y se las mostró a Behrens. El maestro, tras revisar los dibujos del subalterno, asintió,

“menos es más”

y escogió el diseño cuya composición era la más simple¹.

La máxima *menos es más* fue el *leitmotiv* utilizado por Mies van der Rohe en sus años de madurez, aunque afirmaba haberle dado un giro distinto a la forma en la que Behrens la empleó². Dicha frase refleja la actitud, o mejor dicho, la lógica con la que Mies proyectó las obras gracias a la cuales se consagró como una de las figuras prototípicas del Movimiento Moderno. A lo que Mies se refería con *menos es más* es, precisamente, al hecho de que los elementos estructurales de un edificio deberían ser aquello que, a la vez, constituya su expresión arquitectónica, conformada por la correcta integración de arte y técnica, de geometría y materialidad.

Bajo estos criterios, *menos es más* refiere a que una menor cantidad de elementos arquitectónicos y decorativos en un edificio conducen a un resultado final que presume gozar de una clara expresión tectónica y, a su vez, mayor valor estético. Por tal motivo, la lógica de *menos es más* implica una transvaloración de las categorías de cantidad y calidad. El acto de reducir la cantidad de elementos compositivos para simultáneamente conformar mayor calidad arquitectónica en sus obras fue la estrategia proyectual de Mies. Al otorgarle una carga valorativa al *menos*, la importante contribución por parte del arquitecto fue haber introducido dentro de la disciplina de la arquitectura moderna un sofisticado sentido de *minimalismo*.

Ante las distintas connotaciones que tiene la palabra minimalismo, esta reflexión parte desde un concepto particular, que comprende una afinidad estética en general y una manifestación arquitectónica en particular³. Lo que circunscribe tanto a la arquitectura así como la afinidad estética del minimalismo es el hecho de que están intencionalmente atravesadas por la lógica del menos es más, es decir, por un procedimiento en el que se combinan y cambian de estatuto la cantidad y la calidad.

El menos es más no es meramente un recurso retórico, sino un método procedimental. Para que el minimalismo sea tal debe ser necesariamente diseñado, lo cual implica, en primer lugar, una voluntad y en segundo, una interpretación.

La arquitectura que resulta de este procedimiento creativo ha variado conforme a su contexto; el minimalismo no es absoluto, sino relativo a sus determinantes históricas. Sin embargo, la característica invariable de esta arquitectura es el hecho de que es conformada únicamente por sus componentes elementales —relativo a cada instancia particular— lo que deriva en simplicidad compositiva así como una depuración de añadiduras ornamentales.

1 De esta forma lo cuenta Mies van der Rohe en una entrevista incorporada al documental monográfico *Mies*, dirigido por Michael Blackwood (1986).

2 Detlef Mertins, *Mies* (Londres, Phaidon: 2014), 36.

3 La palabra minimalismo también es generalmente asociada con aquella tendencia artística de mediados del siglo XX portadora del mismo nombre, también llamada arte ABC, cuyos máximos expositores fueron Donald Judd, Frank Stella, Carl Andre, Dan Flavin, entre otros, y cuyos antecedentes están en la obra de Kazimir Malévich. Este texto no se ocupa de este movimiento artístico por ser un arte que pretende estar por fuera de toda lógica de uso y, por lo tanto, discutir sobre ella es objeto de otro tipo de examinación. Para mayor consulta sobre esta corriente artística, véase: Hal Foster, “El quid del minimalismo”, en *El retorno de lo Real. Las vanguardias a finales de siglo* (Madrid: Akal, 2001), 39-74.

La arquitectura minimalista, entendida bajo estos criterios, tiene su origen incluso antes de la generación de Mies, en los albores de la modernidad, con el surgimiento de la arquitectura fabril.

4 “Cada género de fábrica exige una manutención particular que determina la exposición, la situación y la distribución de los cuerpos que la componen [...], estos edificios deben contener viviendas para los directores y los inspectores encargados de velar por el buen orden, la economía y la perfección de cada objeto relativo a su establecimiento; [...] según sea la naturaleza de estos objetos, los edificios deben estar dotados de grandes salas, de talleres, de laboratorios, de almacenes, de patios y de dependencias [...]. La ordenación de su arquitectura debe ser simple, y anunciar la solidez de su construcción, sin presentar por ello un carácter marcial”. Jacques-François Blondel, *Cours d'architecture*, vol. 2 (París, 1771), 398-399.

La proposición *menos es más* dicha por Behrens para Mies a manera de consejo, como lo cuenta la anécdota inicial, fue utilizada al estar trabajando sobre el diseño de una fábrica. El concepto moderno de la fábrica, concebido como tal en la Revolución Industrial, constituye una tipología arquitectónica que logra prescindir de todos aquellos elementos que no son estrictamente necesarios y, simultáneamente, mantener su correcto funcionamiento.

El buen funcionamiento de una fábrica implica un constante esfuerzo de optimización (de espacio, de tiempo y de recursos) y por lo tanto, en el diseño de tales edificios las prioridades inmediatas son la eficiencia, la utilidad y la precisión, no la apariencia sensible o las cualidades ornamentales⁴.

Esto se traduce en que una fábrica es exitosa en la medida en la que produce *más* (productos, servicios, energía, etc.), y a su vez, la producción tenderá a incrementar si en su interior hay *menos* detalles, decoraciones o imágenes que desvíen los presupuestos destinados a su construcción o que distraigan al que trabaja dentro. En el concepto de la fábrica moderna, la lógica del *menos es más* está en operación, por lo tanto, estos edificios representan un antecedente histórico de minimalismo arquitectónico.

Antes de que las primeras fábricas fuesen puestas en marcha dentro del contexto de la primera Revolución Industrial, los antecedentes de estos edificios estuvieron en los talleres de trabajo de distintos artesanos y gremios del siglo de la Ilustración. Al igual que en la fábrica, en aquellos talleres de manufacturación, la racionalidad instrumentalizada a través de la técnica representaba la herramienta más útil para los procesos de producción. Los *ateliers* de carpinteros, sopladores de vidrio, herreros, fundidores de armas y joyas, ebanistas, curtidores, textiles, y un amplio etcétera, variaban en cierta medida entre oficios. Sin embargo, todos estos derivaban de un modelo prototípico de taller, que consistía en un cuarto de planta rectangular contenido entre muros blancos y lisos cuyas aberturas cuadrangulares servían para ventanas y puertas, así como nichos hechos a la medida para herramientas y mueblería distintiva del proceso de manufactura⁵.

En caso de que fuese necesario algún horno, torno, grúa o cualquier otra máquina especial, era colocada en el centro del taller con tal de estar situada de manera equidistante con relación a las esquinas del cuarto, a las cuales se les asignaba a cada una distintos procesos de manufacturación. Al estar hechos para atender a la producción, estos interiores mantuvieron una estrecha relación programática entre lo funcional y lo formal. Asimismo, como se aprecia en las ilustraciones de talleres artesanales realizadas para la enciclopedia de Diderot y D'Alembert entre los años 1751 y 1772⁶, la arquitectura de estos espacios parece estar compuesta por geometrías simples y superficies lisas, desprovistas de detalles arquitectónicos innecesarios y de ornamentación superficial que no tenga que ver con los procesos de manufactura (Fig. 1).

5 Anthony Vidler, *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII* (Madrid: Alianza Editorial, 1997), 45-59.

6 Denis Diderot y Jean le Rond D'Alembert, *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. Citado por Vidler, 45-48.

En estos interiores, *menos* elementos distractores e innecesarios resultan en *más* producción y, por lo tanto, más cantidad de rendimiento.

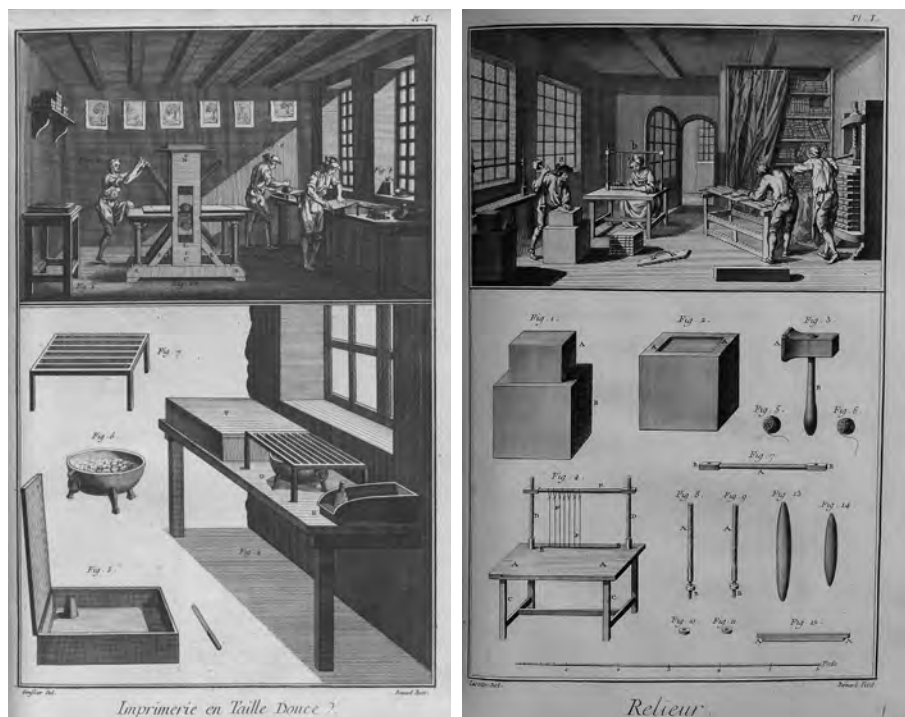


Figura 1a. Ilustración para la enciclopedia de un típico taller de imprenta y de un taller de agujas (autor desconocido). Fuente: Diderot, Denis y le Rond d'Alembert, Jean (eds). Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol. 7 (láminas). París, 1769. Fuente: Gallica, Biblioteca Nacional de Francia.

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/707455> (consulta: 20 de noviembre de 2019)

Figura 1b. Ilustración para la enciclopedia de un típico taller de imprenta y de un taller de agujas (autor desconocido). Fuente: Diderot, Denis y le Rond d'Alembert, Jean (eds). Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, vol.8 (láminas). París, 1769. Fuente: Gallica, Biblioteca Nacional de Francia.

Fuente: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/591843> (consulta: 20 de noviembre de 2019)

Las tipologías de fábrica y la del taller, entendidas como edificios cuyos interiores albergan productos en procesos de fabricación, ensamblaje y afinación, fueron establecidas históricamente a causa del perfeccionamiento de la técnica, en la modernidad. Es decir, de la modernidad —entendida no como tendencia arquitectónica, sino como condición histórica—, surgen de forma paralela las lógicas de producción industrial y la arquitectura minimalista. Esto se debe al hecho de que el minimalismo únicamente es inteligible como tal dentro del marco establecido por las pautas de la metafísica moderna. En el pensamiento moderno, todo significado y conocimiento posible es adquirido a través de la racionalidad humana y no mediante alguna voluntad externa⁷.

Dicho de otra manera, en la modernidad se establece una estructura epistemológica característicamente autónoma, en la que el placer estético depende únicamente de las facultades racionales del sujeto observador. Bajo estos criterios, una arquitectura minimalista que —como la de la fábrica o la del taller artesanal—, surja de la lógica *menos es más* se podría considerar propiamente moderna, dado que apela a la susceptibilidad de un sujeto histórico moderno, es decir, autónomo, liberal y con pretensiones de universalidad.

Esta es la razón por la cual el minimalismo cancela la ornamentación, ya que el ornamento, en un sentido tradicional, establece una relación figurativa con lo que busca representar y, a su vez, aquello que busca representar (figuras teológicas, mitológicas, retóricas, etc.) está fuera de la razón. La estética del minimalismo representa la sensibilidad racional deleitándose de sí misma de manera autosuficiente sin significadores externos, es decir, debido a su autonomía no puede suponer ser figurativa. Mies era consciente de que su arquitectura, derivada del *menos es más*, se situaba en el contexto de la metafísica moderna, cuando en 1924 anotaba:

7 Para aclarar con toda precisión esta idea, habría que ocupar demasiado tiempo y espacio. Para sintetizar este argumento complejo, podemos recurrir al primer párrafo de un ensayo esencial de Kant.

“Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo. Esta minoría de edad significa la incapacidad para servirse de su entendimiento sin verse guiado por algún otro. Uno mismo es el culpable de dicha minoría de edad cuando su causa no reside en la falta de entendimiento, sino en la falta de resolución y valor para servirse del suyo propio sin la guía de algún otro. Sapere aude! ¡Ten el valor para servirte de tu propio entendimiento! Tal es el lema de la Ilustración”.

A fines de nuestro argumento general, se considera la Ilustración como el primer momento de la modernidad. Immanuel Kant, *Contestación a la pregunta ¿Qué es la Ilustración?* en *¿Qué es la Ilustración?*, editado por Roberto Rodríguez Aramayo (Madrid: Alianza Editorial, 2013), 85-98.

Todo el esfuerzo de nuestra época se dirige hacia lo secular. La obra de los místicos se mantendrá como un incidente. Aunque nuestro entendimiento de la vida se ha vuelto más profundo, nosotros no construiremos catedrales. Inclusive el gran gesto de los románticos es insignificante para nosotros, percibimos detrás de él un vacío formal. Nuestro tiempo es indolente, no valoramos el gran gesto, sino lo racional y lo real.⁸

8 Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice I, 6. 246.

9 Emil Kaufmann, *La autonomía arquitectónica*, en *De Ledoux a Le Corbusier* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 69-95.

10 “...Tout ce qui n'est pas indispensable fatigue les yeux, nuit à la pensée et n'ajoute rien à l'ensemble”. En otro momento añade: “Des surfaces tranquilles, peu d'accessoires”. En *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), 196 y 108.

En el siglo XVIII, a la par que los talleres artesanos, algunos de los proyectos de Claude-Nicolas Ledoux y Étienne-Louis Boullée son referentes canónicos al fungir como primeras instancias de la autonomía moderna desplegada sobre la arquitectura (Fig.2). En aquellos proyectos de Ledoux y Boullée parece haber una voluntad por tomar distancia con respecto al derroche ornamental en general y al estilo neoclásico en particular.

En distintos dibujos que trazaron estos personajes para proyectos que nunca fueron construidos, la expresión arquitectónica es compuesta por elementos geométricos simples. *La forma es pura*, afirmaba Ledoux. Partiendo de la reflexión que hace Emil Kaufmann de la obra de Ledoux, a la autonomía del sujeto moderno le debería corresponder una respectiva autonomía de la forma arquitectónica, determinada según las propias leyes de su función y su materialidad⁹.

Todo aquello que no sea indispensable cansa los ojos, perjudica el pensamiento y no agrega nada al conjunto¹⁰

anota Ledoux en su libro *La arquitectura*.

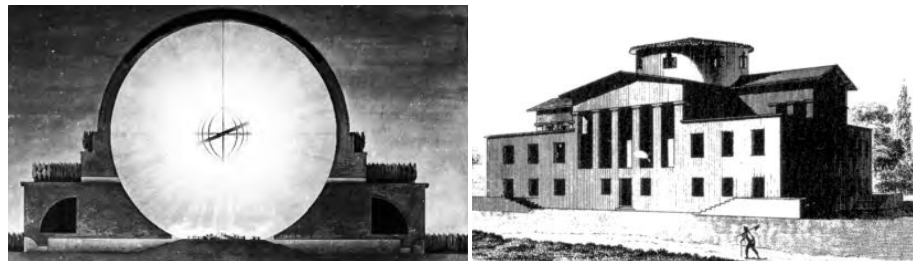


Figura 2a. A la izquierda, Cenotafio a Newton, de Étienne-Louis Boullée.

Fuente:

https://es.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne-Louis_Boull%C3%A9 (consulta: 20 de noviembre de 2019)

Figura 2b. A la derecha, proyecto para una casa de campo, de Claude-Nicolas Ledoux.

Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Projet_de_maison_de_campagne_2.jpg~95038~163895:-Cours-de-Service#

(consulta: 20 de noviembre de 2019)

A través de su autonomía, estos planteamientos figuran como primeros atisbos de arquitectura minimalista y anticipan aquello que posteriormente será evidente en la obra de Mies: el hecho de que el minimalismo no es —como en la fábrica— meramente un efecto colateral de los procesos de optimización de recursos, ni una especie de remanente que queda después de llevar a sus últimas consecuencias las lógicas de máxima eficiencia.

El minimalismo no es necesariamente una estética reactiva, sino que a través de la autonomía instaurada en la modernidad, es por derecho propio una fuerza creativa.

Mies fue el primer arquitecto moderno en hacer de la fuerza creativa del *menos es más* el vector conductor de toda su práctica desde los principios de su obra. En 1906, antes de trabajar en el taller de Behrens, el joven Mies de 21 años recibió el encargo de proyectar una casa de campo en el extrarradio de la capital alemana para Alois Riehl, un célebre filósofo y académico de la Universidad Humboldt en Berlín (Fig. 3).

Riehl se decidió por el joven, prometedor aunque inexperimentado, porque —como anota Fritz Neumeyer¹¹—, veía en la juventud un potencial con el cual corregir lo que él consideraba un mal rumbo emprendido por los arquitectos ya consagrados a través de las tendencias del *jugendstil*, el *art nouveau*, y el modernismo: corrientes cuya motivación depositada en las artes decorativas incentivaba la ornamentación por la ornamentación¹².

A diferencia de estas corrientes arquitectónicas, propias de la generación que antecedió a Mies, se vislumbra en el diseño de la casa Riehl un intento por mantener únicamente aquello que es esencial para el objetivo de la casa y despejar todo lo demás.

En un artículo titulado *Sobre la nueva sangre artística*, publicado en la revista *Innen-Dekoration*, un crítico escribe a propósito de la casa construida por Mies:

*Sorprendentemente, son los jóvenes los que ahora predicán moderación, corrigiendo así a sus maestros, superándolos con impecabilidad y perfección... ¿Qué será lo que quieren estos jóvenes? Se esfuerzan por alcanzar madurez, calma, equilibrio, aborrecen todo radicalismo, están en búsqueda de la relación exacta entre lo nuevo y lo antiguo. Su trabajo, por lo tanto, sirve como una silenciosa acusación contra aquello que vino antes, como una especie de censura.*¹³



Aquello que el crítico le aplaude al diseño de la casa es un cierto grado de minimalismo, característico en la totalidad de la obra reunida de Mies y cuyas bases conceptuales adquirió en el contexto de este primer encargo. La relación entre Riehl y Mies fue más honda que aquella que suelen tener un arquitecto y un cliente convencionales. Mantuvieron una amistad estrecha hasta 1924, año en el que Riehl murió en la casa que Mies le había diseñado.

Previamente, los generosos jardines de la casa habían sido anfitriones de tertulias a las cuales Mies era un invitado regular, entre asistentes pertenecientes a la élite intelectual de Berlín¹⁴.

11 Fritz Neumeyer, “Mies’s First Project: Revisiting the Atmosphere at Klösterli”, en *Mies in Berlin*, editado por Terence Riley y Barry Bergdoll (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2001), 309-317

12 “[Alrededor de 1910] El *Jugendstil* y el *Art Nouveau* habían llegado y se habían ido. [...] Los grandes logros de ese periodo, sin embargo, podían encontrarse entre edificios industriales y estructuras puramente técnicas. Eran de hecho tiempos confusos y nadie podía o intentaría responder la pregunta con respecto a la naturaleza del arte de la construcción. Tal vez los tiempos no estaban listos para dar respuesta”, anotó Mies en 1973. Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice IV, 16. 335.

13 Anton Jaumann, “Vom künstlerischen Nachwuchs”, *Innen-Dekoration* 21, (julio 1910): 266. Cita extraída de Fritz Neumeyer, *Mies in Berlin*, editado por Terence Riley y Barry Bergdoll (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002), 313.

Figura 3. Fotografía de la Casa Riehl. Fuente: Jean-Louis Cohen, *Mies van der Rohe* (Londres: Taylor & Francis, 1996), 14.

14 A las tertulias organizadas en la Casa Riehl, llamada *Klösterli* por sus anfitriones, asistieron muchas personalidades destacadas, entre ellas, el arquitecto y próximo empleador de Mies, Peter Behrens, el filósofo Eduard Spranger, el filólogo Werner Jaeger, el historiador del arte Heinrich Wölfflin, y muchos otros que contribuyeron a la formación intelectual de Mies. Los libros de varios de estos personajes formaban parte de la biblioteca de Mies y fueron leídos atentamente. Fritz Neumeyer, “Mies’s First Project: Revisiting the Atmosphere at Klösterli”, en *Mies in Berlin*, editado por Terence Riley y Barry Bergdoll (Nueva York: The Museum of Modern Art, 2002), 309-317.

- 15 Franz Schulze y Edward Windhorst, *Mies van der Rohe: a critical biography* (Chicago: The University of Chicago Press, 2012), 15-55. De todas las biografías del arquitecto, esta es la más completa.
- 16 Riehl fue relevante para los círculos filosóficos de Alemania al introducir el pensamiento de Kant y Nietzsche al siglo XX. También fue estudioso del idealismo alemán en general (de Kant a Hegel), así como de los clásicos, Heráclito y Sócrates y los modernos Locke y Spinoza, entre otros. Riehl consideraba su filosofía como *realismo crítico*. Detlef Mertins, "Critical Realism: Life and Form", en *Mies* (Londres: Phaidon, 2014), 20-31.
- 17 En la actualidad están distribuidos en diferentes archivos casi 800 libros que Mies van der Rohe tenía en su biblioteca; libros de distintos temas, filosofía, teología, ciencia, etc., muchos de ellos rayados y marcados, lo cual sugiere que los leía de forma minuciosa. Detlef Mertins, *Mies* (Londres: Phaidon, 2014), 468, nota 10.
- 18 "[...] Donde sea que la tecnología alcanza su verdadera realización, trasciende a arquitectura. Es cierto que la arquitectura depende de hechos, pero su verdadero campo está en el ámbito del significado. Espero que de mí se entienda que la arquitectura nada tiene que ver con la invención de formas [...] es el campo de batalla del espíritu" escribió aforísticamente Mies. Véase: Mies van der Rohe, *Architecture and Technology, Arts and Architecture*, 67, n° 10 (1950). Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice IV, 4. 324.
- 19 Así lo había anotado Mies en uno de sus cuadernos de trabajo. Fritz Neumeyer, *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art* (Cambridge: The MIT Press, 1991), 33.
- 20 Mies van der Rohe, "Construir", revista G, n° 2 (1923), 1. Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice I, 4. 242.

Las biografías de Mies cuentan que el arquitecto no tuvo educación universitaria¹⁵, sin embargo, de la mano de Riehl, Mies recibió una profunda formación intelectual en general y filosófica en particular. Riehl no introdujo a su arquitecto al pensamiento filosófico de forma académica, sistemática o rigurosa, sin embargo, le dio las herramientas conceptuales para iniciar una búsqueda y una reflexión crítica en torno a su quehacer: la arquitectura.

Al escoger y acoger a Mies, Riehl influyó sobre el joven de manera definitiva con su pensamiento, que estaba a su vez teñido por las influencias de Immanuel Kant y Friedrich Nietzsche¹⁶; dos filósofos prototípicos del pensamiento moderno, el primero, por su actitud enunciativa de las virtudes de la modernidad, el segundo, por el carácter profético de su inminente clausura.

Los escritos de Mies, así como sus conferencias transcritas, correspondencias y libros con anotaciones¹⁷ son evidencia de cómo a lo largo de su carrera —primero en Alemania y después en Estados Unidos— el trasfondo intelectual del arquitecto fluctuó dentro de un gradiente característicamente dialéctico cuyos polos representaron dos actitudes opuestas, una positiva y una negativa con respecto a todo aquello que concierne a la arquitectura y a la relación que ella deberá mantener con conceptos como la historia, la naturaleza, el espacio, la modernidad, la espiritualidad, la vida diaria, el arte, las condiciones materiales y, sobre todo, la tecnología y la técnica¹⁸: categorías ya presentes desde la aparición de la fábrica y de los talleres artesanales de la Ilustración.

Por lo tanto, la obra reunida de Mies converge en un sustrato filosófico y el minimalismo en su arquitectura proviene de una síntesis de su pensamiento en momentos dados.

"Sólo a través del entendimiento filosófico se revela el orden correcto de nuestras tareas y a su vez el valor y dignidad de nuestra existencia",

anotó Mies en 1928¹⁹. Con esto en consideración, se entrevé que el minimalismo de Mies no es un fin, sino un medio con el cual aludir a las condicionantes que él consideraba que determinaban toda arquitectura posible.

Escribió Mies en 1923:

"No conocemos formas, solo problemas de construcción. La forma no es la meta sino el resultado de nuestro trabajo. No hay forma en sí misma. [...] La forma como meta es formalismo; eso lo rechazamos. Tampoco nos esforzamos por alcanzar un estilo. Incluso la voluntad por un estilo es formalismo. Nosotros tenemos otras preocupaciones".²⁰

A este respecto, su pensamiento se podría resumir con la siguiente afirmación: aquello que la arquitectura deba señalar, lograr o alcanzar, deberá hacerlo de manera directa, sin desvíos, sin ambigüedades y sin ornamentación. Una insinuación destilada de este mismo planteamiento es la proposición *menos es más*.

El proyecto de Mies en el cual se despliega la mayor fuerza formal a través de la lógica de *menos es más* es el Pabellón de Barcelona.

Para la exposición Internacional de 1929 en Barcelona, la República alemana de Weimar le confió a Mies van der Rohe —ya en una etapa de emergente madurez—, el diseño de un pabellón que, en palabras del gobierno que emitió el encargo, le otorgara representativamente a Alemania *una voz al espíritu de una nueva era*.

En el proyecto construido, lo único que constituye el limpio diseño del pabellón son superficies horizontales y verticales, formadas por los espejos de agua, plataformas de piso y cubierta, esbeltas columnas de acero, paneles de cristal y paredes de mármol u ónice. El día de la ceremonia de inauguración, un oficial alemán exclamó,

“Lo que aquí deseamos mostrar es lo que podemos lograr, lo que somos y nuestro sentir hoy. No queremos nada más que toda claridad, simplicidad, honestidad”.²¹

Por su elegante composición minimalista, así como por su carencia de función programática específica (únicamente destinada a recepciones y ceremonias), el pabellón parece ser un momento cumbre para la autonomía arquitectónica, es decir, aparentemente vacía de elementos instrumentales, decorativos o alegóricos.

Posteriormente a la construcción del pabellón, la historia de la arquitectura a lo largo del siglo XX da cuenta de distintas interpretaciones de su arquitectura. Por ejemplo, Josep Quetglas piensa el Pabellón como una matriz de reflejos que, entre otras cosas, representa un homenaje por parte de Mies a la técnica de la construcción como resultado del trabajo.

Sin embargo, como anota Quetglas, no es un homenaje al trabajo inglés, sucio de hollín y carbón, escandaloso y subterráneo, sino al trabajo alemán, eléctrico, reluciente y fino²², sobre todo, al trabajo en el sentido moderno, es decir, como *tejido ontológico de la existencia*, como motivo de valor y como conductor de la vida individual y del progreso nacional (Fig.4).

Por su parte, Fritz Neumeyer interpreta el edificio a través de la lectura que hizo Mies del teórico Romano Guardini, teólogo de considerable relevancia para el arquitecto y que leyó de cerca mientras diseñó el pabellón²³.

Apoyándose en recursos filosóficos de la Escuela de Frankfurt, particularmente en la *dialéctica negativa* de Theodor Adorno, Manfredo Tafuri discurre críticamente sobre el pabellón y lo interpreta como un espacio conformado por una serie de umbrales, que se aparta de la ciudad en la que está emplazado²⁴.

21 Cita extraída de Deflef Mertins, *Mies* (Londres, Phaidon: 2014), 138.

22 Josep Quetglas, *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe* (Barcelona: Actar, 2001), 27.

23 Fritz Neumeyer, *Architecture for the Search for Knowledge: The Double Way to Order*, en *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art* (Cambridge: The MIT Press, 1991), 195-236.

24 Manfredo Tafuri, *The stage as Virtual City*, en *The sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (Cambridge: The MIT Press, 1987), 111-112.



Figura 4. Fotografía del Pabellón Barcelona (1929) de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Fotografía extraída de la galería del portal digital de La Fundación Mies van der Rohe del Ayuntamiento de Barcelona. Autor: Pepo Segura. Fuente: <https://miesbcn.com/es/el-pabellon/imagenes/#gallery-30> (consulta: 20 de noviembre de 2019)

25 “[...] El que produzcamos bienes y los medios a través de cómo los producimos nada dice espiritualmente. Si construimos alto o bajo, con acero o con cristal, dice nada sobre el valor de esta manera de construcción [...] Debemos fijar nuevos valores y señalar las metas últimas para adquirir nuevos criterios. El significado y la justificación de cada época, inclusive la nueva, yacen en proveer condiciones bajo las cuales el espíritu puede existir”, menciona Mies en 1930. Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice III, 7. 309.

Figura 5. Fotografía que muestra la modulación del mármol y de la carpintería del Pabellón Barcelona (1929) de Mies van der Rohe y Lilly Reich. Fotografía extraída de la galería del portal digital de La Fundació Mies van der Rohe del Ayuntamiento de Barcelona. Autor: Pepo Segura. Fuente: <https://miesbcn.com/es/el-pabellon/imagenes/#gallery-18> (consulta: 20 de noviembre de 2019)

A reserva de buscar articular una interpretación adicional del Pabellón de Barcelona, basta con señalarlo como el momento más prototípico del minimalismo, en la carrera de Mies en particular y en el devenir de la arquitectura en general (Fig. 5).

Razón de esto es que tras diseñar el pabellón, Mies se había hecho de los recursos arquitectónicos, conceptuales y filosóficos que cimentaron la totalidad de su obra posterior²⁵.

De la misma forma, al representar la autonomía de la arquitectura de manera tanto formal como programática, el Pabellón de Barcelona figura como un momento culminante del minimalismo arquitectónico.

El edificio es evidencia de un desplazamiento: la evolución del minimalismo recorre desde los inicios de la arquitectura industrial, con el taller y la fábrica, vertidos exclusivamente hacia la producción, la optimización y la funcionalidad, hasta el Pabellón de Barcelona, que carece de toda función más allá de su recorrido, experimentación y potencial simbólico.



Tal evolución fulgura el hecho de que las fuerzas del menos es más son dinámicas. La arquitectura que surge de su lógica —desde la arquitectura industrial hasta la de Mies—, cambia en forma y en función según sus condiciones. Sin embargo, al ser producto de un momento histórico determinado —en palabras de Mies, de una época— toda arquitectura necesariamente alude a aquello que la determina.

No es que la arquitectura minimalista sea perfectamente autónoma, etérea y abstracta, que no represente nada que este fuera de ella, como lo podrían sugerir algunas de sus interpretaciones; todo lo contrario, únicamente representa aquello que está fuera de ella y, a través de su claridad constructiva, permite entrever las fuerzas que la impulsan.

Por lo tanto, aunque sea minimalista y esté depurada de elementos superficiales, la arquitectura es alegórica. La alegoría entendida de esta forma refiere a un modo de significación específico, una continuidad metafórica y un sentido figurado que es ineludible²⁶.

A pesar de que la modernidad supone que el individuo racional puede establecer una relación inmediata con el mundo a través de su pensamiento autónomo, el intento de referir directamente a las cosas deviene en alegoría.

26 El concepto de alegoría es elaborado en este sentido por Walter Benjamin en el libro *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada editores, 2012.

“La alegoría es la armadura de la modernidad”²⁷, anotó Walter Benjamin.

La virtud de la arquitectura minimalista es el hecho de que en ella, la alegoría no está distribuida de forma fragmentada en la ornamentación añadida, sino que por su propia composición formal y significado cultural, alude a su época a través de la totalidad de su expresión. Entiéndase por época el resultado de las condiciones materiales (económicas, tecnológicas, políticas, etc.) y metafísicas (filosóficas y/o religiosas, morales, valorativas, etc.).

De esta forma, los distintos ejemplos de arquitectura minimalista alegorizan inteligiblemente, lo que determina sus condiciones de posibilidad. El taller artesanal y la fábrica son alegorías de la emergente fe depositada en la técnica y de un nuevo orden social que gira en torno a la producción. Los proyectos de Ledoux y Boullée son alegorías de las consecuencias de la Ilustración y de la autonomía de un nuevo sujeto histórico.

El Pabellón de Barcelona es una alegoría de la *voz del espíritu de una nueva era* moderna, desplegada con fuerza a lo largo de la primera mitad del siglo XX. Esto mismo sucede en los subsecuentes proyectos de Mies: sus rascacielos corporativos alegorizan, a través del uso diestro del acero y el cristal las lógicas administrativas del alto capitalismo fordista y una nueva clase burocrática, mientras que sus torres de viviendas son alegoría de las nuevas formas de habitar de una ascendiente clase media norteamericana.

El carácter prototípico de Mies surge del hecho de que era consciente de la condición alegórica de la arquitectura. Por lo tanto, en su práctica se esforzó por aludir con voluntad a las condiciones materiales y metafísicas que determinaban su obra. A propósito de las condiciones materiales, escribió,

“La economía comienza a ser la regla, todo está a su servicio. La rentabilidad se vuelve ley. La tecnología trae consigo una actitud económica, transforma material en poder, cantidad en calidad”.²⁸

De las condiciones metafísicas, afirmó:

“La estructura de nuestra periodo es fundamentalmente diferente de aquella de épocas anteriores. Aquello aplica para los aspectos materiales y espirituales. Aunque ellos determinan nuestro trabajo”.²⁹

Para el arquitecto las condicionantes metafísicas y materiales se producían mutuamente de manera dialéctica³⁰. A pesar de que Mies plantea lo anterior en términos abstractos, se puede ejemplificar en términos concretos. Las condicionantes tecnológicas y económicas del contexto histórico de Mies trajeron consigo las industrias de la metalurgia. En los altos hornos de las fábricas acereras, la manera más práctica y económica de fabricar, mercadear y emplear el acero fue en forma de placas, que al soldarlas producen perfiles estructurales. Los elementos expresivos y portantes en la arquitectura de Mies son —entre otros— precisamente estos perfiles estructurales, correctamente colocados y sin añadiduras.

27 Walter Benjamin, *Obras completas I-2* (Madrid: Abada editores, 2006), 290.

28 Cita extraída de Fritz Neumeyer, *The Artless Word*, apéndice III, 2, 304.

29 *Ibíd.*, apéndice I, 8. 249.

30 Mies escribió en sus cuadernos de 1928 sobre “la influencia de la tecnología sobre el alma”. *Ibíd.*, apéndice II. 278.

Al no haber nada que no sea necesario, la arquitectura de Mies evidencia las condiciones que la producen y alegoriza las condicionantes históricas de la época que la posibilita.

31 “¿Qué es la belleza? [...] Siempre es algo imponderable, algo que yace entre las cosas”, escribió Mies. *Ibíd.*, apéndice III, 5. 307.

32 *Ibíd.*, apéndice III, 14. 316-317. A su vez, el concepto de verdad para Mies en esta cita es particular. Refiere a verdad en el sentido aristotélico, término retomado por Tomás de Aquino como *adaequatio intellectus et rei*, una verdad que procede de una relación intelectual y racional con el mundo. *Idíd.*, apéndice IV. 332.

De una alegoría que haga evidente e inteligible la relación entre la arquitectura y las condiciones de la época que le dan sustento, surge el concepto que Mies tuvo de *belleza*³¹ al citar en sus conferencias las palabras de Agustín de Hipona:

“la belleza es el resplandor de la verdad”.³²

La arquitectura, o el arte de construir, como Mies la denominaba, era tal por tener como objetivo el alcanzar dicho concepto de belleza. Para Mies, construir resultaba un arte porque consistía en establecer alegorías, no necesariamente en crear formas.

En su obra reunida, tales alegorías surgían de la lógica de *menos es más*. Mies lo sabía bien, el minimalismo es una fuerza activa.



Figura 6. Ludwig Mies van der Rohe .
Autor: Werner Rohde, 1934, späterer Abzug. Fuente: Bauhaus-Archiv Berlin / © unbekannt . P
Fuente: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mies_van_der_Rohe_Portraet_1934.jpg
(consulta: 20 de noviembre de 2019)

Bibliografía

- Benjamin, Walter. *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada editores, 2012.
- Colquhoun, Alan. *Modern Architecture*. Nueva York: Oxford University Press, 2002.
- Diderot, Denis y le Rond d'Alembert, Jean (eds). *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 7. París, 1769.
- Foster, Hal. *El retorno de lo Real. Las vanguardias a finales de siglo*. Madrid: Akal, 2001.
- Kant, Immanuel. *¿Qué es la Ilustración?*, editado por Roberto Rodríguez Aramayo. Madrid: Alianza Editorial, 2013.
- Kaufmann, Emil. *De Ledoux a Le Corbusier*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.
- Lambert, Phyllis (ed.). *Mies in America*. Nueva York: The Whitney Museum of American Art, 2001.
- Mertins, Detlef (ed.). *The Presence of Mies*. Nueva York: Princeton Architectural Press, 1994.
- Mertins, Detlef. *Mies*. Londres: Phaidon, 2014.
- Neumeyer, Fritz. *The Artless Word. Mies van der Rohe on the Building Art*. Cambridge: The MIT Press, 1991.
- Pevsner, Nikolaus. *Los orígenes de la arquitectura moderna y el diseño*. Barcelona: Gustavo Gili, 1978.
- Quetglas, Josep. *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar, 2001.
- Riley, Terence y Bergdoll, Barry (eds.). *Mies in Berlin*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 2001.
- Schulze, Franz y Windhorst, Edward. *Mies van der Rohe: a critical biography*. Chicago: The University of Chicago Press, 2012.
- Tafuri, Manfredo. *The sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*. Cambridge: The MIT Press, 1987.
- Vidler, Anthony. *El espacio de la Ilustración. La teoría arquitectónica en Francia a finales del siglo XVIII*. Madrid: Alianza Editorial, 1997 (1987).